

## Van schuring komt glans

*Een affectieve analyse van 'Two-Headed Boy Pt.2'*



**Door: Tom Verstappen**

Begeleider: Vincent Meelberg

# Inhoudsopgave

De naald op de plaat: introductie.....	3
Theoretisch kader.....	4
Lo-fi muziek.....	4
De affecttheorie.....	5
Imperfecties.....	6
Methode.....	8
De kras op de plaat: lo-fi in Neutral Milk Hotel.....	9
Opnametechniek.....	10
Aanwezigheid in het maakproces.....	12
Songstructuur.....	13
Conclusie.....	14
Diep in de groef: affect & Neutral Milk Hotel.....	15
Affecttheorie.....	15
Affect & muziek.....	16
Sonic strokes in 'Two-Headed Boy Pt. 2'.....	17
Imperfectionistische elementen.....	18
De laatste tonen: conclusie.....	21
Verder onderzoek.....	21
Bronnen.....	23

## De naald op de plaat: introductie

Toen ik op de middelbare school zat en ervan droomde een hemelbestormer te worden, had ik samen met een aantal vrienden een muziekluistergroepje. We noemden onszelf ‘De Toonkunsttainers’ en we bespraken zowel de klassiekers als nummers die pas nieuw waren. Op een gegeven moment kwam een van de leden met de in 1998 verschenen plaat *In the Aeroplane over the Sea* van de Amerikaanse band Neutral Milk Hotel. Mijn vriend was helemaal lyrisch en na een aantal luisterbeurten viel ook ik ten prooi aan de schoonheid van het album. De rauwe emotie, thematiek en beeldende teksten zorgden ervoor dat ik kippenvel kreeg en zelfs een traantje niet kon onderdrukken. Ik had toen nog geen idee van wat dit voor muziek was en van het begrip lo-fi had ik nog nooit gehoord.

Lang dacht ik dat ik en mijn Toonkunsttainers zo goed als alleen stonden in deze ervaring, tot ik Algemene Cultuurwetenschappen ging studeren. Ik was intussen fan van de lo-fi muziekstroming, waarvan Neutral Milk Hotel een van de vaandel dragers is.<sup>1</sup> Tijdens een van de eerste colleges liet een medestudent een nummer horen van Daniel Johnston, een andere grootheid uit het genre. Hij vertelde er in dezelfde bewoording over als ik. Na een zoektocht zag ik dat er een hele cultus was rondom de lo-fi beweging, een kleine, doch trouwe, groep fans van over de hele wereld die zich even sterk als ik aangetrokken voelden tot de muziek van dit genre. Specifiek Neutral Milk Hotel en hun succesalbum *In The Aeroplane Over The Sea* lijken een grote aantrekkingskracht te hebben.<sup>2</sup>

Het album draait vooral om de belevingen en gedachten van songwriter Magnum. Collega muzikant Kevin Barnes schreef dat hij bij het horen van het album moest huilen, ‘uncontrollably, and I couldn’t make sense of it. After thinking about it later, I decided that it must have just been my body reacting to this beautiful force’.<sup>3</sup> Barnes’ reactie op de muziek is exemplarisch voor de zeggingskracht die de muziek heeft. Hordes luisteraars krijgen heftige gevoelens bij het album, variërend van huilen tot kippenvel.<sup>4</sup> Vanaf toen wist ik dat dit niet een puur individueel gevoel is maar dat het een breder gedragen sensibiliteit betreft. Roland Barthes beschrijft in zijn essay ‘The Grain Of The Voice’ een soortgelijke ervaring met muziek als ‘certainly individual [...] but in no way ‘subjective’’. Het gaat hier dus om een ervaring die zowel persoonlijk en individueel voelt, maar zo breed gedragen wordt dat het om een intersubjectieve ervaring gaat.

Er zijn vele essays en blogs die de charme en aantrekkingskracht van imperfecties benadrukken die de muziek van Neutral Milk Hotel zo rijk is. Zo schrijft Mark Starlin in zijn artikel ‘Perfect Imperfection In Music’ dat door imperfecties in opnames niet recht te trekken de magie van

---

<sup>1</sup> Later meer uitleg over wat het lo-fi genre inhoudt.

<sup>2</sup> Cooper (2005): 77.

<sup>3</sup> McGonigal (2008).

<sup>4</sup> Cooper (2005): 2.

het moment die spontaniteit in muziek vaak meebrengt, behouden kan worden.<sup>5</sup> Lo-fi muziek is bij uitstek het genre waarin deze imperfecties die genoemd worden in artikelen floreren. Artiesten in het lo-fi-genre integreren bewust imperfecties in hun muziek.<sup>6</sup> Een valse noot mag en ook de geluidskwaliteit hoeft niet optimaal te zijn. Verderop zal ik het begrip lo-fi verder uitdiepen en een uitgebreide definitie geven van de muziek.

Ondanks de veelvoorkomende lichamelijke reactie, zoals kippenvel of huilen, die bij het luisteren naar lo-fi-muziek voorkomt, is er nog nauwelijks academisch onderzoek gedaan naar de combinatie van affect, de lichamelijke reactie op kunst, en de imperfecties in de muziek, die bij lo-fi zo duidelijk naar voren komen.<sup>7</sup> Desalniettemin is deze affectieve reactie wel interessant om nader te bekijken, de intense reactie op normafwijkende muziek als lo-fi is namelijk opvallend te noemen. Daarom zal ik deze combinatie gaan onderzoeken.

In deze thesis zal ik de lo-fi muziek, bij monde van het nummer 'Two Headed Boy pt. 2' van Neutral Milk Hotel, tegen de achtergrond van de affecttheorie analyseren om zo antwoord te geven op de volgende hoofdvraag: hoe zorgen de typische lo-fi elementen zoals imperfecties in het nummer 'Two-Headed Boy Pt.2' van Neutral Milk Hotel ervoor dat er een affectieve reactie tot stand kan komen bij de luisteraar?

## Theoretisch kader

Om een goed antwoord te geven op die vraag zal ik beginnen met een theoretisch kader. Ik zal hierin de drie centrale begrippen uit mijn hoofdvraag definiëren; lo-fi muziek, imperfecties in de muziek en de affecttheorie.

## Lo-fi muziek

Om te beginnen kijken we naar lo-fi (afkorting van low fidelity) muziek. Lo-fi is een breed begrip, maar in mijn scriptie zal ik mij toespitsen op het sub-genre van indie-rock dat de naam lo-fi draagt. Dit is bij uitstek het genre met de lichamelijke reactie die ik wil onderzoeken.<sup>8</sup> De naam van het genre stamt van de opnamekwaliteit die gebruikelijk is bij deze soort muziek. Hoewel er al sinds de jaren '70 gesproken wordt over lo-fi muziek in relatie tot opnamekwaliteit ontstond lo-fi als daadwerkelijke muziekstijl die meer omhanden had dan enkel de geluidskwaliteit in de do-it-yourself-cultuur van de jaren '80 en '90.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Starlin (November 2018).

<sup>6</sup> Hibbit (2006): 60.

<sup>7</sup> Hibbit (2006): 56.

<sup>8</sup> Hibbit (2006): 60.

<sup>9</sup> Hibbit (2006): 61.

Zoals benoemd, is lo-fi een sub-genre van indierock. Dit overkoepelende genre kenmerkt zich volgens muzikwetenschapper Ryan Hibbit minder door esthetische kenmerken dan kenmerken in houding. Denk hierbij aan het uiten van individualiteit, het pogen iets puurs en nieuws te maken en exclusief te zijn door een vorm van rock te maken die complexer is dan de commerciële variant. Het genre indierock en sub-genre lo-fi staan er beiden om bekend dat ze “authentiek” proberen over te komen en zo een reactie beogen die niet te vinden zou zijn in de mainstream of hi-fi (high fidelity) muziek.<sup>10</sup>

In lo-fi muziek wordt bewust op een minder hoge kwaliteit opgenomen dan mogelijk is in de studio en spontaniteit en foutjes worden vaak behouden in plaats van gladgestreken. Elizabeth Newton noemt het resultaat een ‘evidence of humanity’.<sup>11</sup> Hiermee bedoelt Newton de eigenschap van het genre om ‘menselijker’ over te komen, tegenover commerciële muziek uit de muziekindustrie, die door de industriële connotatie en gladgestreken esthetiek iets van de ‘menselijkheid’ verliest.

Newton weidt in haar artikel ‘Lo-Fi listening as active reception’ uit over de manier waarop een luisteraar met hi-fi en lo-fi omgaat. Bij hi-fi wordt de luisteraar, volgens haar, een passief object dat niet meedoet aan de ervaring. Hi-fi geeft namelijk een surplus aan informatie en reikt muziek in een hoge kwaliteit aan. Niet alleen blijft er zo weinig over voor de verbeelding van de luisteraar, ook sluit het de luisteraar uit van betrokkenheid. Als alles immers al ingevuld is, wat moet de luisteraar dan nog via de verbeelding invullen?<sup>12</sup> Bij lo-fi moet de luisteraar daarentegen actief werken en participeert hij als het ware in de luisterervaring, aldus Newton.<sup>13</sup> Ryan Hibbit wijst daarnaast op de aanwezigheid van de luisteraar bij het maakproces. Een lo-fi-opname toont door de manier van opnemen, in zowel het opnameproces als het tastbaar laten van fouten tijdens het opnemen, het opnameproces aan de luisteraar.<sup>14</sup> Doordat elementen van het maakproces te detecteren zijn, wordt de luisteraar een toeschouwer van het maakproces.<sup>15</sup>

## De affecttheorie

Zoals al eerder beschreven, noemt men de reactie die ik wil gaan onderzoeken affect. Er wordt voor het eerst over affect gesproken door psycholoog Silvan Tomkins in zijn boek *Affect Imagery*

---

<sup>10</sup> Hibbit (2006): 60.

<sup>11</sup> Newton (2016): 54 .

<sup>12</sup> Newton (2016): 54.

<sup>13</sup> Newton (2016): 54.

<sup>14</sup> Voor een voorbeeld van zo’n kijkje in de keuken zie: The Microphones – I Want To Be Cold van het album Blood(2001). Hier hoor je hoe de opname wordt aangezet en hoe de sirenes op de achtergrond de opname verstoren. Hierdoor word je letterlijk toeschouwer van het maakproces.

<sup>15</sup> Hibbit (2006): 61.

*Consciousness* (1962).<sup>16</sup> Affect is een fysieke reactie op kunst die plaatsvindt op een onderbewust moment tussen een handeling en de bewuste reactie die daarop volgt.<sup>17</sup> Het wordt door Melissa Gregg en Gregory Seigworth beschreven als iets dat 'arises in the midst of *inbetween-ness*: in the capacities to act and to be acted upon' (cursief in origineel).<sup>18</sup> Eric Shouse verduidelijkt verder: 'affect is not a personal feeling. Feelings are personal and biographical, emotions are social, and affects are prepersonal'.<sup>19</sup> Iemand die de notie van affect specifiek toepast op muziek, naast Shouse, is David Huron. Huron beschrijft het concept *frisson* als 'the feeling you have when "chills" run up and down your spine and the hair stands up on the back of your neck'.<sup>20</sup> In *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* beargumenteert hij dat *frisson* een belangrijke schakel is in het onderzoek naar de combinatie van affect en muziek. Hij stelt dat er op vier manieren *frisson* kan ontstaan.<sup>21</sup> In hoofdstuk twee zal ik hier verder over uitweiden.

Na Huron is hier verder op doorgebouwd door onder meer Vincent Meelberg. Hij introduceert in zijn artikel 'Sonic Strokes and Musical Gestures - The Difference between Musical Affect and Musical Emotion' de notie *sonic stroke*. Hiermee oppert Meelberg een term om 'acoustic phenomena that have an impact on the listener's body' mee te beschrijven.<sup>22</sup> Niet alleen muzikale elementen, maar ook de opnametechnieken en presentatie van muziek lijken die ervaring te beïnvloeden.<sup>23</sup>

## Imperfecties

Als laatste wil ik iets langer stilstaan bij een concept dat elementen in een muziekstuk aanduidt die afwijken van de populaire schoonheidsidealen en het vaste stramien.

Hoewel hier in diverse artikelen naar verwezen wordt is er nog geen eenduidige naam voor dit concept. Andy Hamilton beschrijft dit begrip in zijn artikel *The Aesthetics of Imperfection* als 'imperfecties'. Hiermee doelt hij op spontaniteit die ontstaat in muzikale improvisaties. Deze hebben vaak een natuurlijke aantrekkingskracht en grote zeggingskracht voor de luisteraar. Hij schrijft dat juist het afwijken van de partituur, die model staat voor de klassieke, gekaderde schoonheid, vaak iets extra's brengt voor de luisteraar.<sup>24</sup> Dit komt volgens Hamilton doordat de spontaniteit die dit afwijken met zich meebrengt het voor de luisteraar persoonlijker maakt. In de gebaande paden of

---

<sup>16</sup> Thomkins S. (1962).

<sup>17</sup> Gregg & Seigworth (2010): 1.

<sup>18</sup> Gregg & Seigworth (2010): 1.

<sup>19</sup> Shouse, E. (Dec. 2005).

<sup>20</sup> Huron (2006): 25.

<sup>21</sup> Huron (2006): 33-35.

<sup>22</sup> Meelberg (2009): 325.

<sup>23</sup> Altman (2006): 274.

<sup>24</sup> Hamilton (1990): 329.

algemene schoonheid kun je jezelf moeilijker in herkennen dan in een uiting met foutjes of afwijkingen, omdat dit iets is dat bij iedereen gebeurt. Niemand is de modale mens, niemand is foutloos. Daardoor hebben deze imperfecties een bijzonder grote aantrekkingskracht bij luisteraars. Hoewel het artikel van Hamilton vooral over klassieke muziek gaat en over de implicaties van het afwijken van de partituur ben ik van mening dat deze theorie en zienswijze breder toepasbaar is, ook voor modernere varianten van muziek. Dezelfde mechanieken die Hamilton beschrijft kun je namelijk ook terugzien in de muziek van de moderne tijd. De "partituur" van moderne muziek kan uit bepaalde standaardvormen bestaan, in melodie, ritmes en akkoordenprogressies. Het afwijken hiervan, bewust of onbewust, kan dezelfde mechanismes in werking stellen als die Hamilton beschrijft in zijn stuk over klassieke muziek.

Iemand anders die schrijft over afwijkingen van de populaire schoonheidsnorm is Roland Barthes. In zijn essay 'The grain of the voice' vergelijkt hij twee zangers, Panzera en Fischer-Dieskau. De één, Fischer-Dieskau, is technisch onderlegd en ook populair in zijn tijd, maar heeft geen diepere uitwerking op de luisteraar, aldus Barthes. De ander, Panzera, laat wel die diepe indruk achter. De Franse intellectueel probeert dit te verklaren aan de hand van het concept *the grain of the voice*, een begrip dat hij uitlegt als 'the materiality of the body [...]; perhaps the latter almost *significance*'.<sup>25</sup> In zijn analyse zegt Barthes over de zangkunst van Fischer-Dieskau het volgende:

Expressive, dramatic, emotionally clear, conveyed by a voice without "grain", without signifying weight, corresponds perfectly to the requirements of an average culture; this culture, defined by the extension of listening and the disappearance of practice, is eager for art, for music, provided that such music be clear, that they "translate" an emotion and represent a signified (the poem's "meaning")...<sup>26</sup>

Daarentegen is het de stem van Panzera die volgens Barthes 'not articulate, or separate the consonants, and that we do not hear him "breathe" but only "shape the phrase"'.<sup>27</sup>

Door de muziek die ik ga analyseren tegen het licht van de bedenkingen van Barthes en Hamilton te houden, ga ik meer kunnen zeggen over de aantrekkingskracht die de imperfecties hebben.

---

<sup>25</sup> Barthes (2010): 182.

<sup>26</sup> Barthes(2010): 272.

<sup>27</sup> Barthes (2010): 182.

## Methodie

Om een goede analyse te maken van waardoor de affectieve reactie kan ontstaan bij de luisteraar ga ik 'Two-Headed Boy Pt. 2' op verschillende niveaus ontleden. Eerst zal ik een technische analyse maken van het nummer aan de hand van de methode die staat beschreven in *Song Interpretation In 21th-Century Pop Music*.<sup>28</sup> Hiermee kan ik in de structuur van het nummer onderzoeken waar een affectieve reactie kan ontstaan.

Het tweede niveau dat ik nader ga bekijken betreft de niet-structurele elementen in de muziek. Hierbij moet je denken aan *sound* en geluiden die buiten het eerdere schema vallen. Dit zijn de elementen die vaak worden bestempeld als imperfecties. Ik vind het belangrijk om ook dit niveau goed te bekijken, veel van de elementen die muziek tot typische lo-fi maken, zijn namelijk op dit niveau te vinden. Als laatste ga ik kijken naar de thematiek. Hierbij zal ik mijn blik iets verbreden en ook naar de rest van het album kijken. De tekst zal hier een centrale rol bij spelen.

Door middel van de affecttheorie zal ik aantonen door wat voor een soort elementen affectieve reacties kunnen ontstaan. Door de analyses van de drie niveaus tegen het licht van de oorzaken van affectieve reactie te houden zal ik kunnen analyseren waar deze reacties kunnen ontstaan en waarom deze zo heftig kunnen zijn bij 'Two-Headed Boy Pt. 2' van Neutral Milk Hotel.

---

<sup>28</sup> Von Appen, R. e.a. (eds.) (2016): 175-195.



## De kras op de plaat: lo-fi in Neutral Milk Hotel

Nu uit het theoretische kader duidelijk is geworden wat lo-fi muziek inhoudt, rijst de vraag hoe 'Two Headed Boy pt.2' zich tot deze stroming verhoudt. Omdat mijn onderzoeksobject, 'Two-Headed Boy Pt.2' onderdeel is van een groter geheel, zal ik eerst uitzoomen en het in 1998 verschenen album bekijken. Zo kan ik een betere context schetsen waartoe het onderzoeksobject zich verhoudt.

Het album *In The Aeroplane Over The Sea* van de Amerikaanse band Neutral Milk Hotel bevat een vreemde combi van nummers in een popstructuur, vermengd met obscure, bijna avant-garde folkarrangementen, waarvoor de band inspiratie haalde uit een combinatie van de Bulgaarse folktraditie en artiesten zoals Syd Barret.<sup>29</sup> Popjournalist Ralph-Hermen Huiskamp beschreef de muziek in een stuk op het online muziekplatform 3voor12 als volgt: 'De rauwe directheid van punk, de opgelegde emotie van blazersarrangementen die op het ene moment lijken terug te grijpen naar de Amerikaanse klassieke traditie, dan weer zo van een Oost-Europese bruiloft of juist begrafenis lijken te komen, en dat allemaal samengeperst in popliedjes'.<sup>30</sup>

De teksten en symboliek dragen alleen maar bij aan deze vreemde sfeer. Ze lijken op het eerste oog, geheel in de indie-rock traditie, vooral vanuit een zeer persoonlijk, subjectief standpunt geschreven.<sup>31</sup> Toch is er iets bijzonders aan de hand met de teksten. *In The Aeroplane Over The Sea* is een conceptalbum dat in het kort gaat over de ervaringen die songwriter Jeff Magnum had met het dagboek van Anne Frank. Hij kocht dit boek in een boekhandel, las het en draaide, als we de overlevering mogen geloven, door.<sup>32</sup> Maar hoewel bijna het gehele album vanuit de eerste persoon gezongen wordt, verschuift die ik-persoon soms, en komt deze op bijzondere plaatsen terecht. Zo gelooft de 'ik' op een gegeven moment dat Anne Frank een reïncarnatie heeft in Spanje, die als klein jongetje piano speelt.<sup>33</sup> Hoewel de manier van *songwriting* op tekstniveau veel overeenkomsten vertoont met de (indie)rock/popcultuur, zit er dus ook een verschil in. Er is een fantasie en naïviteit in de teksten te vinden die minder zichtbaar is in de teksten van popnummers maar wel in veel andere lo-fi uitingen uit die tijd terug te vinden is, zoals de teksten van Daniel Johnston of Sparklehorse.<sup>34</sup> Op de kracht en betekenis van de symboliek zal ik in de volgende hoofdstukken dieper in gaan.

---

<sup>29</sup> Settlemoir, J (2012).

<sup>30</sup> Huiskamp (2014).

<sup>31</sup> Hibbett (2006) p. 57.

<sup>32</sup> Cooper (2005): 77.

<sup>33</sup> In het nummer 'Holland, 1945'.

<sup>34</sup> Kijk bijvoorbeeld naar de teksten van 'Go' of 'True Love Will Find You In The End' van Daniel Johnston of het album *Vivadixiesubmarinetransmissionplot* van Sparklehorse, waarbij heftige thema's, zoals depressie en zelfmoord, in een heel naïeve bewoording beschreven wordt en in een fantasievolle, bijna surrealistische context te zien zijn.

Daarnaast is een opvallend element aan de muziek van het album: de techniek waarmee de nummers opgenomen zijn. Deze techniek lijkt net zo belangrijk en sfeerbepalend als de structuur of arrangementen van de nummers. Eerder omschreef ik al het concept lo-fi muziek. Aan de hand van een aantal concrete voorbeelden zal ik in dit hoofdstuk aantonen dat het nummer dat in deze thesis geanalyseerd wordt onder de noemer lo-fi geschaard kan worden. Niet alleen qua opnametechnieken, maar ook qua verdere esthetiek. Denk hierbij aan hoe de teksten en muziek opgebouwd zijn. Ook zal ik kort ingaan op welke implicaties deze vorm met zich meebrengt.

## Opnametechniek

In de tijd dat *In The Aeroplane Over The Sea* tot stand kwam waren de opnametechnieken toereikend genoeg om goede, kwalitatieve opnames te maken. Met goede opnames doel ik op opnames die onder de hi-fi (afkorting voor high-fidelity) noemer vallen. Volgens Jacques Attali kun je hi-fi het best omschrijven als ‘practices of sound recordings aspire to pristine reproduction of an ordinary musical event by which the medium of recording is rendered transparent through noise reduction and other strategies of purification’.<sup>35</sup> De muziek moet dus zo puur mogelijk getoond worden volgens de hi-fi esthetiek, zonder dat het medium ‘in de weg zit’ of opvalt. Dit strookt niet met de werkwijze van de lo-fi praktijk, waarover later meer.

Om deze hi-fi idealen te realiseren, wordt gebruik gemaakt van bepaalde opnametechnieken. Dit zit in de eerste instantie in het feit dat hiervoor zoveel mogelijk van de ruis en andere aanwezigheid van een opname wordt verwijderd of geweerd.<sup>36</sup> Er worden microfoons gebruikt die een zo helder mogelijk geluid geven, met zo min mogelijk ruis. Daarnaast wordt bij hi-fi opnamen ook zoveel mogelijk getracht om de perfecte versie van een nummer op te nemen. In deze opnameprocessen worden zo veel mogelijk ‘foutjes’ weggewerkt. Dit wordt bijvoorbeeld gedaan door stukken nogmaals op te nemen, totdat het goed op de opname staat, of door het op een andere manier recht te trekken, denk hierbij aan Auto-Tune om valse noten in de goede toonsoort te trekken.<sup>37</sup>

Het ideaal van deze hi-fi beweging is, kort gezegd, ‘that a recording can capture what it records accurately, without distortion’ van welke soort dan ook.<sup>38</sup> Hierbij wordt niet per se alleen het opnemen van de realiteit bedoeld zoals die is, zonder *distortion*, maar juist het vangen en opnemen van het ideaal, van hoe het zou moeten zijn. Om dit te bereiken worden vervormingstechnieken als

---

<sup>35</sup> Attali, J. (1985): 106.

<sup>36</sup> Glasgow, J. (2007): 173.

<sup>37</sup> Newton, E. (2016): 54.

<sup>38</sup> Glasgow, J. (2007): 163.

Auto-Tune gebruikt.<sup>39</sup> In de hi-fi opnamecultuur wordt gepoogd een het ideaal zo perfect mogelijk weer te geven. Dit ideaal is van grote invloed op de dagelijkse opnamepraktijk.<sup>40</sup> Een stijl van opnemen die subversief omspringt met dit ideaal is de praktijk van de lo-fi opnames.<sup>41</sup>

Waar bij de hi-fi opnames de ruis zoveel mogelijk vermeden wordt, ligt er bij Neutral Milk Hotel constant een soort ruis over de opname heen. Daarnaast worden de ‘foutjes’ die de band maakt lang niet allemaal rechtgetrokken. Zo kun je Jeff Magnum meermaals een valse noot horen aantikken.<sup>42</sup> In de tijd dat het album uitkwam, was Auto-Tune nog in de ontwikkelingsfase en nog nooit in een grote productie gebruikt (dat kwam een half jaar later, toen Cher het gebruik van Auto-Tune populariseerde met haar nummer ‘Believe’) dus dat was toen nog geen optie, maar andere opnames (bijvoorbeeld live opnames) lijkt Magnum de noten wel te kunnen halen.<sup>43</sup> Er is dus bewust gekozen om deze foutjes niet weg te werken door het nogmaals op te nemen.

Elizabeth Newton beschrijft in haar artikel ‘Lo-Fi Listening As Active Reception’ nog een ander belangrijk verschil tussen hi-fi en lo-fi. Volgens haar zorgt ‘the unique soundworld’ van lo-fi nummers ervoor dat luisteraars uitgedaagd worden om anders met muziek om te gaan dan bij hi-fi opnames. ‘High-fidelity listeners interpret degraded sound quality as a loss; for the lo-fi listener, the transformation that inevitably occurs during recording produces new types of meaning’.<sup>44</sup> Een van deze nieuwe betekenissen vinden de lo-fi luisteraars in het feit dat er bij lo-fi minder informatie wordt overgedragen dan bij hi-fi muziek. Luisteren naar muziek is volgens socioloog Antoine Hennion een hybride proces van passiviteit en activiteit: ‘listening is a precise and highly organised activity, but its aim is not to control or to achieve a specific goal [...] its objective is to bring about a loss of control, an act of surrender’.<sup>45</sup> Waar bij hi-fi muziek veel wordt aangereikt, alles is helder te horen en klinkt zoals je het verwacht, is dit bij lo-fi niet zo. Er wordt in lo-fi afgeweken van de bekende paden van hi-fi, en het ideaalbeeld wordt minder nagestreefd, waardoor er interessante nieuwe vormen ontstaan. Dit zorgt er wel voor dat de luisteraar minder aangereikt krijgt, zelf de gaten moet gaan invullen en daardoor meer moet gaan werken om de muziek te waarderen. Door het surplus van informatie wordt het voor een luisteraar makkelijker de muziek van hi-fi te consumeren. Bij lo-fi is er een veel arbeidsintensiever proces dat voorafgaat aan de ‘act of surrender’. Doordat dit proces meer

---

<sup>39</sup> Brown (2012): 1.

<sup>40</sup> Glasgow, J. (2007): 170.

<sup>41</sup> Newton, E. (2016): 53.

<sup>42</sup> Een voorbeeld daarvan is te vinden in de bridge van ‘Two-Headed Boy Pt. 2’, waar hij bij zijn uithaal net niet soepel en helder van noot naar noot springt.

<sup>43</sup> Brown (2012): 1.

<sup>44</sup> Newton, E. (2016): 54.

<sup>45</sup> Hennion, A (2001): 10.

werk en moeite kost, is ook de ontlading die komt kijken bij het lukken van dit proces groter. hierdoor wint de ervaring, als ware het een catharsis, aan kracht.<sup>46</sup>

### Aanwezigheid in het maakproces

In haar artikel 'Lo-Fi Listening As Active Reception' stelt Elizabeth Newton dat in lo-fi muziek de maker vaak toeschouwer gemaakt wordt in het maakproces.<sup>47</sup> Dit gebeurt niet alleen, zoals ik al eerder zei, door het surplus aan informatie weg te halen, maar ook door non-diëgetische elementen in de muziek. Dit begrip is afkomstig uit de filmtheorie. Hiermee worden geluiden of stemmen bedoeld die niet per se bij de geluiden van de verhaalwereld van een film horen, zoals filmmuziek of een *voice-over*.<sup>48</sup> Ik wil dit begrip in deze context gebruiken om stemmen of geluiden aan te duiden die niet bij de wereld van het nummer horen op muzikaal gebied, maar toch op de band terecht zijn gekomen. Een bekend voorbeeld hiervan is Ringo Starr die aan het eind van het Beatles-nummer 'Helter Skelter' schreeuwt 'I got blisters on me fingers'. Of John Frusciante die je duidelijk zijn bladmuziek hoort omdraaien in 'The Will To Death'. In 'Two-Headed Boy Pt.2' is er ook iets vergelijkbaars aan de hand. Aan het eind van de opname sterft de muziek uit en hoor je Jeff Magnum opstaan, zijn gitaar wegzetten en nog een keer zuchten. Door dit niet weg te snijden maar op de opname te laten worden een aantal effecten bewerkstelligd.

Ten eerste wordt de luisteraar een actief beschouwer en onderdeel van het maakproces. De luisteraar wordt erop gewezen hoe een nummer tot stand komt. Zo is 'the layer of crackling on the track pleasing to some listeners in its own right, also asks them to consider the nature of reproduction'.<sup>49</sup> De klanken die een luisteraar hoort komen niet uit het niets maar zijn iets menselijks, iets waarvoor iemand een gitaar moet oppakken. Ook de zucht van Magnum aan het eind laat zien dat een nummer niet uit het niets gezongen wordt maar tot stand moet komen. Iemand moet het zingen en moet daar moeite voor doen.

Ten tweede word je uit een sfeer getrokken. Muziek heeft de kracht dat het mensen weg kan laten dromen en ook de wereld om zich heen kan laten vergeten. Door te horen hoe de klanken uitsterven en de gitaar weggezet wordt, wordt het duidelijk dat het nummer ten einde is gelopen. De luisteraar wordt nadrukkelijk op de aard van een opname gewezen, en dat hier een einde aan zit. Het nummer is ten einde, sterker nog, het album is voorbij.

---

<sup>46</sup> Newton, E. (2016): 55

<sup>47</sup> Newton, E. (2016) : 52.

<sup>48</sup> Bordwell, D & Thomson, K (2010): 493.

<sup>49</sup> Newton, E. (2016): 54.

## Songstructuur

Om dieper op de structuur van 'Two-Headed Boy Pt. 2' in te gaan zal ik een uitgebreide structuuranalyse van het nummer uitvoeren. Ik zal hierbij kijken naar instrumentarium, akkoordprogressies en de samenhang van het nummer. Om dit goed te doen zal ik gebruik maken van de methode beschreven in *Song Interpretation In 21th-Century Pop Music*. Hierin wordt door Juliana Guerrero de songstructuur van het nummer 'The Words That Maketh Murder' van PJ Harvey uitplozen en onderverdeeld in een overzichtelijk schema.<sup>50</sup> Ik zal de opzet van dit schema overnemen en ook invullen, zie schema 1 hiervoor.

Als eerste toon ik het schema dat het nummer op schematisch niveau uit elkaar pluist, vervolgens zal ik verder kijken naar de implicaties van de verschillende onderdelen van het nummer.

Schema 1: de structuur van 'Two-Headed Boy Pt. 2'

Sectie	Tijd	Akkoordprogressie <sup>51</sup>	Beschrijving
Intro	0:00-0:32	Niet van toepassing	Tonen die voortkomen uit het nummer ervoor ( <i>[untiteld]</i> ) klinken aan het begin van de sectie. Dit zijn <i>feedback</i> tonen van de gitaar. Ze worden langzaam overgenomen door een zingende zaag die langzaam spanning opbouwt.
Couplet 1	0:32-1:16	G-F-Em-G-F-Em-C-G- D-C-G-D-C-Am-D	Akoestische gitaar en zang vallen op ongeveer hetzelfde moment in. Magnum zingt vrij hoog, met een geknepen stem. Op het einde van het couplet lijkt er iets meer ademruimte te ontstaan in de zang doordat Magnum omlaag gaat in de melodie en niet meer zo hoeft te knijpen met zijn stem.
Couplet 2	1:16-1:59	G-F-Em-G-F-Em-C-G- D-C-G-D-C-Am-D	Hetzelfde als bij couplet 1, met een andere tekst en op sommige plekken net een andere intonatie.
Bridge	1:59-2:41	G-Am-D-C-G-Am-D- C-G-Am-D-C-G-Am- D-C-Am-D	Instrumentarium blijft hetzelfde maar de akkoordprogressie en zangmelodie veranderen. Aan het eind van dit stuk doet Magnum een uithaal, een van de weinige in dit nummer.
Couplet 3	2:41-3.23	G-F-Em-G-F-Em-C-G- D-C-G-D-C-Am-D	Er wordt weer teruggegaan naar de akkoordprogressie en zangmelodie van de andere

<sup>50</sup> Guerrero, J (2015) p. 178.

<sup>51</sup> Met alleen een grote letter doel ik op het majeur akkoord, met een kleine letter m erbij doel ik op het mineurakkoord. Een 'G' staat dus voor G-majeur en een 'Gm' staat voor het G-mineur akkoord.

			coupletten. Ook de intensiteit komt weer terug.
Refrein	3:23-4:01	G-C-G-C-G-C-D-C-G- C-G-C-G-C-D-C	De mineurakkoorden verdwijnen uit het akkoordenschema. Ook gaat de zangmelodie van Magnum omlaag, in een bereik dat hij soepeler zingt. Door deze twee veranderingen wordt het nummer opeens veel warmer en toegankelijker. De spanning die in het hele nummer zit, wordt deels opgelost.
Outro	4:01-5:02	G-B-G-B-G-B-C-G-D- C-G	In dit stuk wordt een thema herhaald uit 'Two-Headed Boy Pt. 1'. De intensiteit wordt verder afgebouwd, ook vallen er nu soms gaten in het slagpatroon van de gitaar. Hierdoor ontstaat er meer ruimte voor stiltes. De muziek klinkt uiteindelijk langzaam uit in het omgevingsgeluid.
Non-diëgetische geluiden	5:02-5:13	Niet van toepassing	Magnum staat op, zucht duidelijk hoorbaar en zet zijn gitaar weg.

## Conclusie

In dit stuk heb ik aangetoond dat 'Two-Headed Boy Pt. 2' met beide benen in de traditie van lo-fi muziek staat, zowel op vormelijk als op inhoudelijk gebied. Zo zijn de opnameprocessen die zo typisch zijn voor de lo-fi terug te vinden in het nummer. Ook de aanwezigheid van imperfecties, zowel op muzikaal gebied (denk aan de valse zang) als op niet muzikaal gebied (denk aan de non-diëgetische elementen) zijn zo typisch voor het lo-fi genre. Als laatste is de manier van het aanpakken van een onderwerp, vanuit een naïeve, persoonlijke blik met een licht surrealistisch randje, iets dat veel voorkomt in het lo-fi genre.

Ook heb ik opzetjes gegeven over de effecten die dit genre met zich meebrengt, denk hierbij aan de aanwezigheid van de luisteraar in het maakproces. Ik zal deze effecten verder uitwerken in het volgende hoofdstuk en deze vervolgens koppelen aan de affect theorie.

## Diep in de groef: affect & Neutral Milk Hotel

In het vorige hoofdstuk heb ik laten zien hoe de muziek van Neutral Milk Hotel en het nummer 'Two-Headed Boy Pt. 2' in het bijzonder in de traditie van lo-fi staat. Ook ben ik kort ingegaan op de effecten die dit teweeg brengt. Ik zal deze effecten verder bekijken aan de hand van de affecttheorie.

### Affecttheorie

De affecttheorie vindt zijn oorsprong in het boek *Affect Imagery Consciousness* van de psycholoog Silvan Tomkins.<sup>52</sup> In dit boek beschrijft hij het begrip 'affect' als een 'biological portion of emotion,' dat ontstaat door 'hard-wired, preprogrammed, genetically transmitted mechanisms that exist in each of us'. Deze vormen, als ze in werking treden een 'known pattern of biological events'.<sup>53</sup>

Ondanks deze psychologische oorsprong vond de theorie uiteindelijk haar weerklank in cultuurwetenschappen. Hier werd het een tegenhanger voor de manieren van kunst analyseren als een geïsoleerd object. Er werd meer gekeken naar hoe een kunstwerk of culturele uiting een lichamelijk effect kan bewerkstelligen en op wat voor een manier dit ontstaat; denk aan kippenvel bij het zien van een ontroerende film. Deze stroming binnen de cultuurwetenschappen wordt ook wel *The Affective Turn* genoemd.<sup>54</sup>

Simon O'Sullivan beschrijft affect als 'moments of *intensity*, a reaction in/on the body of matter' (cursief in origineel).<sup>55</sup> Affect wordt in *The Affect Reader* door Melissa Gregg en Gregory Seigworth beschreven als iets dat 'arises in the midst of *inbetween-ness*: in the capacities to act and to be acted upon' (cursief in origineel).<sup>56</sup> Het gaat om een fysieke onderbewuste reactie op kunst die plaatsvindt op een onderbewust moment tussen een handeling en de reactie daarop. Eric Shouse verduidelijkt verder dat 'affect is not a personal feeling. Feelings are personal and biographical, emotions are social, and affects are prepersonal'.<sup>57</sup> Hoewel dit fysieke mechanisme gehuld is in onduidelijkheid, wordt er toch steeds meer geprobeerd om dit als methode te gebruiken om bepaalde effecten van kunst te verklaren.

---

<sup>52</sup> Thomkins S. (1962).

<sup>53</sup> Thomkins S. (1962): 20.

<sup>54</sup> Hardt (2007): 2.

<sup>55</sup> O'sullivan (2001), P. 126.

<sup>56</sup> Gregg & Seigworth (2010): 1.

<sup>57</sup> Shouse, E. (Dec. 2005).

## Affect & muziek

Hoewel affect dus niet begonnen is als een theorie in de muzikwetenschappen, of zelfs maar cultuurwetenschappen, heeft het concept de laatste jaren in deze discipline een vlucht genomen. Een van meest prominente wetenschappers die de connectie tussen affect en muziek onderzocht was de wetenschapper David Huron. Hij heeft onderzoek gedaan naar het concept *frisson*, waar ik al eerder over schreef. Huron draagt vier manieren aan waarop deze *frisson* kan ontstaan. Om te beginnen stelt hij dat affect kan ontstaan door een hele luide passage in de muziek, denk hierbij aan een heel hard stuk in de muziek waardoor je opeens schrikt en je hart voelt bonken in je keel.

Ten tweede ziet hij ook dat er een affectieve reactie kan ontstaan door een zogenaamde 'violence of expectation'.<sup>58</sup> Huron verdeelt dit onder in drie verschillende categorieën. Als eerste de 'schematic surprise'.<sup>59</sup> Hierbij doelt hij op 'a violation in a schema that a listener involves in het listening experience'.<sup>60</sup> De verrassing komt dan tot stand omdat er gespeeld wordt met wat de luisteraar verwacht uit eigen ervaring. Als iemand een ervaren luisteraar is van een bepaald genre, kan het een grote verrassing zijn als er van de conventies afgeweken wordt.

De tweede categorie die Huron aanhaalt is de 'dynamic surprise'.<sup>61</sup> Hierbij creëert het werk zelf een verwachting en kan dan een verrassing veroorzaken door niet aan deze verwachting te voldoen. Als het hele nummer uit een couplet – refrein structuur bestaat en dan uit het niets een muzikale solo begint in plaats van een refrein kan dit het beoogde effect hebben.

De laatste categorie die Huron beschrijft is 'verdical surprise'.<sup>62</sup> Hierbij gaat het om het verwachtingspatroon van een werk doorbreken doordat het afwijkt van wat men weet van dit werk. Denk hierbij aan een liveversie van een nummer waarbij er iets anders gespeeld wordt of een foutje gemaakt wordt.

Om de momenten waarop een affectieve reactie op kan treden aan te duiden heeft cultuurwetenschapper Vincent Meelberg in zijn artikel 'Sonic Strokes and Musical Gestures - The Difference between Musical Affect and Musical Emotion' het fenomeen *sonic stroke* beschreven. Hiermee oppert Meelberg een term om 'acoustic phenomena that have an impact on the listener's body' mee te beschrijven.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Huron (2006): 33-35.

<sup>59</sup> Huron (2006): 33-35.

<sup>60</sup> Huron (2006): 33.

<sup>61</sup> Huron (2006): 33-35.

<sup>62</sup> Huron (2006): 33-35.

<sup>63</sup> Meelberg (2009): 325.



## Sonic strokes in 'Two-Headed Boy Pt. 2'

Zoals Vincent Meelberg in zijn artikel aangaf kun je de *sonic strokes*, die een affectieve reactie veroorzaken, proberen te lokaliseren in een nummer. Aan de hand van het schema dat ik in het vorige hoofdstuk opwierp zal ik de mogelijke veroorzakers van *sonic strokes* lokaliseren in 'Two-Headed Boy Pt. 2'. Ook zal ik kijken naar de andere lo-fi elementen die niet in het schema opgenomen zijn om tot een zo goed mogelijk beeld te komen waar de *sonic strokes* voorkomen.

Om te beginnen zal ik kijken naar de muzikale elementen die terug te vinden zijn in het schema. In het nummer zijn weinig bijzonder grote dynamiekverschillen te zien. Eerder op het album maakt de band daar wel gebruik van, zoals aan het begin van 'Kind Of Carrot Flowers Pt. 2&3'. Dit nummer begint met een zoemend, rustig orgel, om vervolgens totaal te ontsporen in overstuurde gitaren en een schreeuwende Jeff Magnum.<sup>64</sup> In 'Two-Headed Boy Pt. 2' daarentegen, blijft het nummer meer op de vlakke. Er vinden geen grote gebaren plaats of harde stukken. De eerste reden voor een *sonic stroke*, de harde geluiden en gigantische dynamiekverschillen, zijn dus niet te vinden in het onderzoeksobject.

Dan de *violence of experience*. Bij het nummer van Neutral Milk Hotel kan er duidelijk sprake zijn van de eerste categorie die Huron aanhaalt. Het nummer staat in een indie-rocktraditie en de meeste luisteraars van de muziek zullen het ook met die oren gaan beluisteren. Toch wijkt het nummer op een aantal vlakken duidelijk af van wat er gangbaar en conventioneel is in dit genre. De hele opbouw van het nummer kan voor een luisteraar onduidelijk of ondefinieerbaar aanvoelen. Het houdt zich niet strak aan de conventies in opbouw die in de meeste indie-rocknummers te vinden zijn. Een bekende vorm is bijvoorbeeld de 'couplet-couplet-refrein-couplet-refrein-refrein-structuur'.<sup>65</sup> Bij dit nummer van de band is er geen sprake van zo'n structuur, of iets dergelijks. Waar er bij veel popnummers bijvoorbeeld sprake is van een duidelijk refrein, door de tekst (grotendeels) te herhalen, ontbreekt dit bij 'Two-Headed Boy Pt. 2'. Er zijn twee, op muzikaal gebied, soortgelijke stukken met een tekst die herhaald wordt. Het eindigt uiteindelijk met het op 'Two-Headed Boy Pt. 1' lijkende motief. Als afsluiter is er dus weer een nieuw muzikaal stuk, nergens lijkt het nummer an sich rond te worden.

Elementen die een *dynamic surprise* kunnen veroorzaken treffen we ook aan in het nummer. Zo duurt het na de intro nog zo'n anderhalve minuut om te variëren van akkoordenschema. De luisteraar kan hierdoor gewend raken aan die opbouw van het nummer. Als er dan bij het aanbreken van de derde minuut van het nummer een variatie van akkoorden, melodie en sfeer wordt geïntroduceerd kan dit een *dynamic surprise* veroorzaken. Ook het al eerder besproken laatste deel

---

<sup>64</sup> Neutral Milk Hotel - 'Two-Headed Boy Pt. 2'.

<sup>65</sup> Guerrero, J (2015): 175.

kan ervoor zorgen dat de luisteraar een *dynamic surprise* ervaart. Bij dit laatste deel is er namelijk nog iets anders aan de hand dan alleen maar het introduceren van een nieuw muzikaal stuk. De hele sfeer van het nummer verandert bij dit laatste deel. Waar Magnum eerder met een geknepen stem zingt en veel nadruk en emotie probeert te leggen in het nummer, verandert dit bij het laatste deel van het nummer. De melodie gaat omlaag en wordt meer ontspannen gezongen, met meer berusting in Magnums stem. Dit schept ruimte voor de luisteraar die eindelijk kan ademen na de emotionele en heftige voordracht van Magnum. Dit verschil in sfeer kan een veroorzaker zijn van een *sonic stroke* door de *dynamic surprise*.

Elementen van een *vertical surprise* zijn moeilijker te detecteren in het nummer. Het nummer was immers een origineel nummer dat luisteraars over het algemeen voor het eerst te horen kregen op het album. Toch ben ik van mening dat er ook bij dit nummer een *vertical surprise* op kan treden. De titel en het refrein van het nummer refereren duidelijk aan een ander nummer op de plaat, 'Two-Headed Boy Pt. 1'. Hiermee creëert het een verwachting, het lijkt immers een vervolg te zijn op dat eerste deel. Toch verrast het nummer, zeker in het begin, door weinig verbintenis te hebben met het andere nummer op de plaat. Pas tegen het einde, als het refrein ingezet wordt, kan de luisteraar een deel van de tekst en bewerking van de melodie ontwarren in het nummer dat refereert aan het eerder getoonde eerste deel van het tweeluik. Deze melodie is inmiddels bekend bij de luisteraar, maar wordt in het tweede deel aangepast en komt anders over op de luisteraar. Deze mix van herkenning en verrassing kan op de luisteraar het effect van een *vertical surprise* hebben.

### Imperfectionistische elementen

Nu zal ik verder kijken naar de andere typische lo-fi elementen die in het nummer zitten. Ook zal ik kijken welke effecten deze kunnen bewerkstelligen.

Laten we om te beginnen kijken naar de ongepolijste zang. De stem van Magnum heeft de neiging over te slaan en te balanceren op het randje tussen vals en niet vals. Het wijkt af van de normale klassieke schoonheidsnorm en kan in dit kader een imperfectie genoemd worden. Toch is deze manier van zingen vaker te zien bij lo-fi muziek. In de meeste popmuziek, en zelf ook de alternatieve (indie)muziek is het de standaard conventie dat de zang niet vals is.<sup>66</sup> Dat deze zang zo afwijkt zorgt dus voor een *violence of expectation* en kan daarmee leiden tot een *sonic stroke*.

Een ander element dat imperfectionistisch te noemen is, is de manier waarop de muziek opgenomen is. Hier komt ook de naam van lo-fi vandaan. De opname is gedaan met microfoons die een minder hoge geluidskwaliteit hebben. Hierdoor ontstaat ruis op de opname en overstuurt de

---

<sup>66</sup> Hibbett (2006) p. 57.

muziek soms. Kijk bijvoorbeeld naar het tweede nummer op het album, 'King Of Carrot Flowers Pt. 2&3' om te zien hoe de microfoons overstuurd soms zijn. Op zich is deze manier van opnemen niet uniek, bij veel thuisopnames zullen de microfoons wel eens oversturen. Het unieke is dat dit meer is dan zomaar een thuisopname. 'Two-Headed Boy Pt. 2' is gemaakt in de studio en als zodanig uitgebracht, op een studioplaat. De meeste artiesten en platenmaatschappijen kiezen ervoor de muziek zo hi-fi mogelijk op te nemen. De microfoon zoals die in de lo-fi muziek gebruikt wordt, is dit niet gebruikelijk in de mainstream muziek. Deze manier van opnemen kan een *violence of expectation* veroorzaken.

Een ander element dat voor verbazing kan zorgen zijn de non-diëgetische elementen die voorkomen in het nummer. Deze vinden voornamelijk plaats op het einde van het nummer, waarbij zanger Jeff Magnum zijn gitaar wegzet en een zucht slaakt. Dit soort non-diëgetische elementen worden vaak van de opname afgesneden. Ze worden gezien als klanken die niet bij het muziekstuk horen en afleiden van het stuk. Bij dit nummer gebeurt er het tegenovergestelde. Ze blijven behouden en dragen bij aan de sfeer van het nummer. Omdat dit iets is dat mensen niet kennen van veel andere muziek, denk ik dat dit valt onder de categorie *violence of experience*. De verwachting is niet dat er non-diëgetische elementen in het muziekstuk voorkomen, en als deze er toch zijn kan dit zo'n verrassing veroorzaken.

Het laatste waar ik iets langer bij stil wil staan is de thematiek van het album en het nummer. Het gaat, zoals ik al eerder schreef, over het dagboek van Anne Frank en de ervaringen van Jeff Magnum daarmee. De tekst is absurd en roept veel vragen op. Bij het horen van zinnen als 'But then they buried her alive/ One evening 1945 [...] Now she's a little boy in Spain/ Playing pianos filled with flames' wordt de aandacht automatisch naar tekst en thematiek geleid.<sup>67</sup> Het is een manier van schrijven die opvalt tussen andere liedjes die de luisteraar kent. Door bekende elementen, zoals het verhaal van Anne Frank, te combineren met elementen die surrealistisch of absurd aanvoelen, zal de luisteraar verward worden en veel moeten nadenken bij de tekst en de thematiek. Deze verrassing kan ook een affectief effect hebben op de luisteraar. Ik denk dat dit effect wederom in de categorie van *violence of expectation* is te vatten. Deze manier van tekstschrijven en het omgaan met zo'n zwaar verhaal als dat van Anne Frank zal iets zijn dat veel luisteraars nog niet meegemaakt hebben en op die manier zo buiten de bekende paden valt dat het via een *violence of expectation* een affectieve reactie kan veroorzaken.

Deze manier van het behandelen van dit onderwerp staat in schril contrast met veel popmuziek. Hierbij draait het om de meezingbaarheid van een nummer en is het meer een consumptiegoed, iets dat gebruikt wordt en geen een verdere impact moet hebben. Dit is heel

---

<sup>67</sup> Neutral Milk Hotel, 'holland, 1945'.

anders met de muziek van Neutral Milk Hotel. Hierbij gaat het juist om de verwarring en eigenheid. De luisteraar zal ook harder moeten werken om dit te snappen en te voelen. Maar daarom is de uiteindelijke uitkomst dat de ontlading groter en intenser is als dit uiteindelijk gelukt is. Dit is vergelijkbaar met de muziek die Roland Barthes beschrijft.<sup>68</sup> Hij stelt dat juist de moeilijkheid en vooral de eigenheid eraan bijdraagt dat de muziek aan kracht en waardering wint. Dit kan ook een van de redenen zijn waardoor de affectieve reactie van Neutral Milk Hotel als intens ervaren kan worden door de luisteraar.

---

<sup>68</sup> Barthes (1981): 182.

## De laatste tonen: conclusie

In deze scriptie heb ik proberen antwoord te geven op de hoofdvraag 'Hoe zorgen de typische lo-fi elementen zoals imperfecties in het nummer 'Two-Headed Boy Pt.2' van Neutral Milk Hotel ervoor dat er een affectieve reactie tot stand kan komen bij de luisteraar?'

Om hier antwoord op te geven heb ik eerst aangetoond dat mijn onderzoeksobject in de traditie staat van de lo-fi muziek en dat imperfecties, zoals ik dit begrip heb gedefinieerd in de inleiding, hier een belangrijk deel van uitmaken. Vervolgens heb ik een aantal effecten laten zien zoals het betrekken van de luisteraar bij het maakproces en het constant verrassen van de luisteraar door de imperfectionistische elementen.

Door vervolgens deze typische lo-fi elementen aan de hand van de affecttheorie verder te onderzoeken, heb ik laten zien hoe de affectieve reactie tot stand kan komen bij luisteraars van 'Two-Headed Boy Pt. 2'. Deze ontstaat volgens David Huron voornamelijk door een *violence of expectation*, hierdoor kan een *sonic stroke* ontstaan.<sup>69</sup> Vervolgens heb ik aangetoond waardoor de *sonic strokes* kunnen ontstaan bij de luisteraar door het nummer. Lo-fi is bij uitstek een genre dat buiten de gebaande paden treedt, zich niet aan vaste regels en conventies houdt.<sup>70</sup> Dit is een van de redenen dat deze muziek blijft verrassen bij het publiek en verwachtingen kan doorbreken. Lo-fi doet dit op structureel niveau, qua thematiek maar vooral door de zo typische imperfectionistische elementen. Deze elementen zorgen ervoor dat de muziek als menselijk ervaren wordt, door het niet willen voldoen aan de norm en verrassend blijven ten opzichte van de norm.

De combinatie van deze twee effecten zorgt voor herkenning en verrassing bij de luisteraar, en zodoende kan lo-fi muziek een sterke affectieve reactie oproepen. Hoewel lo-fi muziek op het eerste oor soms af kan schrikken en *too much* kan zijn voor een luisteraar, is het belangrijk om te onthouden: van schuring komt glans!

## Verder onderzoek

Dit onderzoek is een aanzet voor het verder uitbreiden van een relatief nieuw gebied binnen de cultuurwetenschappen, een gebied waar naar mijn mening nog veel te halen is.<sup>71</sup> Waar artikelen rondom affect en muziek nog vaak op een heel theoretisch niveau blijven, was het mijn doel om aan de hand van een concreet voorbeeld te laten zien hoe deze theorieën in de praktijk ingezet kunnen worden om bepaalde reacties op muziek te onderzoeken. Om deze methodes te *fine tunen* en andere muziekstijlen die sterke affectieve reacties uitlokken te onderzoeken is verder onderzoek nodig.

---

<sup>69</sup> Huron (2006): 33-35.

<sup>70</sup> Hibbit (2006): 56.

<sup>71</sup> Met relatief nieuw bedoel ik *The Affective Turn*, die zijn oorsprong rond 1995 vond. Zie: Hardt, M. (2007).

Daarnaast ben ik dieper in het onderzoeksveld rondom ‘imperfecties’ gedoken. Dit relatief onontgonnen gebied binnen de muziektheorie verdient meer aandacht. In mijn scriptie heb ik de kracht van dit fenomeen aangetoond binnen de lo-fi muziek. Toch is dit fenomeen in meer muziekstijlen aanwezig, kijk bijvoorbeeld naar hoe Norah Jones, door velen geroemd om haar prachtige stem, soms lichtelijk vals zingt.<sup>72</sup> Deze imperfecties hebben een grote aantrekkingskracht, ondanks hun op papier niet in de smaak vallende eigenschappen. Daarom ben ik van mening dat er verder onderzoek mogelijk is rondom dit fenomeen en dat dit zeer bruikbaar kan zijn.

---

<sup>72</sup> Zie ‘Don’t Know Why’. Voor discussies hierover verwijs ik graag naar de vele online fora die er rondom dit onderwerp zijn zoals ‘Norah Jones: was she told to sing off-key on her album?’

## Bronnen

- Altman, R. (2006) 'Material heterogeneity of recorded sound' in: *The Popular Music Reader*. p. 269- 279. New York: Routledge.
- Attali, J. (1985) *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, R. (2010) *The Grain of the Voice*. Evanston: Northwestern University Press.
- Bordwell, D & Thompson, K (2010): *Film art; an introduction*. New York: McGraw-hill.
- Brackett D. (2004) 'The electro – acoustic Mirror: Voices in American Pop' in: Frith S. (ed.) *Popular music. Critical concepts in media and cultural studies*. Londen & New York: Routledge: 232- 249.
- Brown, H. (2012) *Auto-Tuning Mother Nature: Waves in Music and Water*. Delaware: University of Delaware Press.
- Cooper, K. (2005) *In the Aeroplane Over the Sea*. 33½. New York: Continuum International Publishing Group.
- Glasgow, J. (2007) 'Hi-Fi Aesthetics' in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No. 2 (Spring, 2007), pp. 163- 174.
- Gregg, M. e.a. (eds.). (2010) *The Affect Theory Reader*. Durham & Londen: Duke University Press.
- Guerrero, J (2015) 'An Ambiguous Murder: Questions of Intertextuality in PJ Harvey's 'The Words That Maketh Murder' In: Von Appen, R. e.a. (eds.). (2015) *Song Interpretation In 21st-century Pop Music*. New York: Routledge, p. 178.
- Hamilton A. (1990) 'The Aesthetics of Imperfection' in *Philosophy*, vol 65, no. 253 (July,1990) p. 323-340. Cambridge: Cambridge university Press.
- Hardt, M. (2007) *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Hennion, A. (2001) 'Music lovers: taste as performance' in *Theory, culture, society* vol. 18 No, 5, p. 10.
- Hibbett, R. (2006) 'What Is Indie Rock?' In: *Popular Music and Society*, 28, No. 1: 55-77,
- Huiskamp, R. H. (2014) 'Neutral Milk Hotels Anne Frank: The Album vs Anne Frank: The Musical' afkomstig van *3voor12*. <https://3voor12.vpro.nl/artikelen/overzicht/2014/mei/Neutral-Milk-Hotel-versus-Anne-Frank-de-Musical.html>. Geraadpleegd: 05-05-2019.
- Huron, D. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Konecni V. (2010) 'The influence of affect on music choice' in: Juslin, P., Sloboda J. (eds.) *Music and emotion. Theory, research, application*. Oxford: Oxford university Press: 697 - 724.
- Machin, D. (2010) *Analysing Popular Music*. Londen: Sage.
- McGonigal, M. (2008) 'Artists Reflect on Neutral Milk Hotel's In the Aeroplane Over the Sea' in: *Pitchfork*. <https://pitchfork.com/features/article/6784-neutral-milk-hotels-in-the-aeroplane-over-the-sea/> Geraadpleegd: 18-03-2018.
- Meelberg, V. (2009) *Sonic Strokes and Musical Gestures - The Difference between Musical Affect and Musical Emotion* in: Jyväskylä University Digital Archive

[https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20898/urn\\_nbn\\_fi\\_jyu-2009411283.pdf?sequence=1](https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20898/urn_nbn_fi_jyu-2009411283.pdf?sequence=1) Geraadpleegd: 12-03-2018.

- Newton, E. (2016) 'Lo-Fi listening as active reception' in *Leonardo Music Journal*. Vol 26: 53-55.
- O'Sullivan, S. (2001) 'The Aesthetics of Affect. Thinking art beyond representation' In: *Ankgelaki. Journal of the theoretical humanities*, 6, Nr. 3: 125- 135.
- Onbekend. (2003) 'Norah Jones: was she told to sing off-key on her album?' In: *The Audio Forums*. Geraadpleegd: 11-06-2019.
- Rando, D. P. (2016) 'The Enemy Has Never Ceased to Be Victorious': Anne Frank and Neutral Milk Hotel' in: Rando, D. P. (Ed.) *Hope and Wish Image in Music Technology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan: 115-137.
- Settlemoir, J (2012). 'Analysis of In The Aeroplane Over The Sea' in: <https://medium.com/@joelsettlemoir/analysis-of-neutral-milk-hotels-in-the-aeroplane-over-the-sea-82923c0661af> Geraadpleegd: 11-03-2019.
- Shouse, E. (Dec. 2005) 'Feeling, Emotion, Affect,' *M/C Journal*, 8 (6). Afkomstig uit <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>: Geraadpleegd: 11-06-2019.
- Starlin, M. (Nov. 2018) 'Perfect Imperfection In Music' in: <https://medium.com/mark-starlin-writes/perfect-imperfection-in-music-800a4002b5a7> Geraadpleegd: 11-06-2019.
- Thomkins S. (1962) *Affect Imagery Consciousness*. New York: Springer Publishing Company.
- Trehub, S. Hannon, E. (2010) 'Perspective on music and affect in the early years' in: Juslin, P. Sloboda J. (Eds.) *Music and emotion. Theory, research, application*. Oxford: Oxford university Press: 645 – 668.
- Von Appen, R. e.a. (eds.). (2015) *Song Interpretation In 21st-century Pop Music*. New York: Routledge.